

私たちが私たちになるために —公共空間を創造する教養と生成変化についての試論—

福本圭介

可能なことはあらかじめ存在しているのではなく、出来事によって創り出される。
ジル・ドゥルーズ

《概要》

1. 導入：新自由主義、教育改革、そして教養の問い
2. 「公共空間」（私たち自身）を奪い返すための教養
 - 2-1. 究極の目的を考えるための教養
 - 2-2. 「無力感」を揺さぶる力としての教養
 - 2-3. 私たちの「行動」を解体・再構築する力としての教養
3. 「公共空間」を創造するフィクションの力
 - 3-1. 「正義の奇跡的な到来」を思考する映画——『素晴らしき哉、人生！』
 - 3-2. 「対抗空間」を創造する演劇——『ゴドーを待ちながら』
4. 結論：教養と生成変化——私たちが私たちになるために

1. 導入：新自由主義、教育改革、そして教養の問い

2006年12月16日、土曜日、朝刊を読む。「安部首相が今国会の最優先課題に掲げた改正教育基本法が15日、参院本会議で与党の賛成多数で可決され、成立した」。¹ 傘を差し、買えるだけすべての新聞を買いに急ぐ。部屋に戻って息を整え、一紙ずつ記事、社説を読む。ある大手新聞の社説は、新基本法の成立を歓迎して、「『教育の憲法』の生まれ変わりは新しい日本の教育の幕開けを意味する」と断言している。² 今、いったい何が進行しているのか。疑問と怒りがこみあげてくる。私たちは、このような場所で、大学における「教養教育の再構築」について考え、いま何を「教養」（liberal arts）と呼ぶべきかを問うている。私たちのまわりでは、いったい何が起きているのか。何が壊れかかっているのか。何を再構築しなければならないのか。そしてそれはそもそも何のためか。

私たちは、「教養教育の再構築」というテーマを考え始めるにあたって、私たちの生活をとりまく社会環境の変化、つまり、グローバル化する世界経済のなかそれに対応した社会再編が大規模かつドラスティックに進行していることをまず確認しておくべきだろう。例えば、日本国政府も現在、「構造改革」、「規制緩和」の名のもと、労働者・生活者の安全や権利を切り崩し、非正規雇用の拡大や社会保障支出の削減など、経済効率を優先した政策を強力に推進している。国家財政は逼迫しており、国家を支える資本も、安く使いまわし使い捨てられる柔軟な労働力を必要としているのだと。その結果、総務省統計局の労働力

調査（平成 18 年 7-9 月平均）によれば、いまや全雇用者のうち若年層やサービス部門では約半数が、全体でも約三分の一が不安定な労働環境で働く非正規雇用労働者であり、³ さらに別の統計によれば、所得が生活保護基準に達しない世帯は、なんと勤労世帯全体の二～三割にまで達していると推測されている。⁴ 「景気回復」が報道される背後には、このような見過ごすことの出来ない貧困の現実があり、私たちの生活の困窮化がある。しかしこれはまだ氷山の一角にすぎない。政府による新自由主義的な改革は、これまで資本や国家の力から相対的な自律性が確保されるべきだと考えられていた領域、例えば教育の現場にも露骨に降りてきている。現在の教育改革を批判的に検討してきた文化論研究者、三宅晶子によれば、そこにあるのは「全体としては公教育をスリム化・リストラ・市場化し、子どもも将来の階層に見合った形で早期に選別し、能力に応じて予算も教育内容も傾斜配分する」という行政のヴィジョンである。⁵ また、さらにそこには「愛国心」の強制という奇妙に復古的な国家主義も注入されている。三宅は、2002 年に文部科学省によって公教育の現場に導入された道徳教材「心のノート」を批判的に検討しながら、次のように指摘している。

大多数の大人も子供も競争的な環境のなかで連帯を断ち切られ、自己点検・他者評価に曝され、個人がいわば国家・資本になりかわって自己と他者を管理・統治する心を持たされようとしています。（『心のノート』に抗して自由を求める」45-46 頁）

三宅の認識が新鮮なのは、現在の教育改革をたんなる「教育問題」ではなく、緊急の「労働問題」として、そしてさらには個人の「自己統治」の問題として捉えている点である。生徒にしろ、教員にしろ、求められているのは、自分の頭で考え頑固に「自由」や「平等」を主張する主体ではなく、権力のまなざしに想像的に同一化する主体、ミシェル・フーコー（Michel Foucault, 1926-1984）がいう規律・規範に対して自発的に服従する主体（＝臣下 subject）なのである。⁶ 市場や国家の「評価」に従属した主体を作り出そうとする新自由主義的な改革は、人々が歴史のなかで戦い取ってきた社会的諸権利を解体しつつ教育を通して個人の「心」そのものにまで照準を合わせているのだと断言していいだろう。

市場主義に貫かれた視線のもとでは、大学も自助努力をすべき経営体とみなされる。そこから始まるのは、市場を通した大学の選別と排除、そして行政による管理だろう。学生たちは孤立したばらばらの「消費者」となり、高等教育は「商品」、つまり自分の経済力にあわせて市場で「買う」ものだという考えが一般化される。そして、教育・研究機関（教員）も、市場で自分を「売り」、生き残るために、つねに市場の評価を気にしなければならない。しかし、このような動きのなかで、私たちは何を失ってしまうのだろうか。私たちが失おうとしているのは、端的に私たちそのものではないか。学生たちや教員たちの間、さらには大学をとりまく多くの人々（people）の間で「私たち」という発話を根底で保証していた「公共空間」（public spaces）そのものが、市場や国家の論理によって解体・再編

されようとしているのではないか。

私たちが現在、大学の内外で目の当たりにしているものを列挙してみよう。君が代斉唱不起立で不当に処分される教員、経費削減による賃金カットに対して反対することのできない非常勤講師、将来の不安から研究に集中できずにノイローゼになる大学院生、就職活動の傍ら生活費を稼ぐために身をすり減らして働く学生、正社員として就職したものの劣悪な労働環境のもので働けなくなる新卒者、不安定な就労を構造的に強制されながらも世間から「バッシング」される非正規雇用の若者、重層的な社会的排除の末に最小限の尊厳さえ奪われて「自己自身からの排除」にうずくまる「生活困窮フリーター」。⁷ その全てに対して「自己責任」という言葉を押し付けようとする新自由主義的な権力の視線。社会のなかで自分に価値を見出せず、自分自身にすら居場所を見出せなくなったとき——真の home-less 状態⁸——私たちの生は、いったいどこへゆけばよいのか。刑務所か。日本で受け入れを拒否しない／できない公的な社会機関は、刑務所だけだという。しかし、社会学者ジグムント・バウマン (Zygmunt Bauman) が言うように、動けなくなった人々の「生」は社会のなかで排除・隔離され、すでに刑務所化していると考えべきなのかもしれない。⁹ このような現状に抗って、私たちはどのようにして困難な今日と明日をともに生き延びることができるのか。大学における教養教育は、このような現実に対してどのように応答できるのか。新自由主義や国家主義に貫かれた現在のドラスティックな変化を前に、大学が担うべき公共性や普遍性といった理念はもはや幻想でしかないのか。本当に、わからないことだらけである。しかし、悲観的にはならない。集まる、喋る、考える、書くということとは、もちろん、あきらめないということである。

2. 「公共空間」(私たち自身)を奪い返すための教養

生徒や学生にとっても、教員にとっても、個人の意見、個人の尊厳を社会的に表明することが極端に困難になり始めている。そして、その最悪の出口は、自殺や他殺といった絶望的な答えだろう。しかしこれは教育現場だけの問題ではない。警察庁発表の資料(2006年8月)によれば、日本では、1998年以降、年間3万人を超える自殺者が生み出されており、1998年から2005年の8年間にかぎってみても約26万人の人間が自分で自分の命を断っている。¹⁰ よく言われるように、この死者数はほとんど「戦争」のイメージである。私たちはいったい誰に何を戦わされているのか。大学における教養教育の価値は、そのように危機的な場所で問われている。今を生き延び、理不尽な力に押しつぶされずに私たちが今日と明日をともに生き延びてゆくために、私たちは、誰と、どこで、何をどのようにして学んでゆくべきなのか。私たちは、開くべきなのか、閉じるべきなのか。あるいは、どちらでもないのか。教室の内と外で、近くと遠くで、こことよそで、そのあいだで、どのような関係性をつくり、あるいは壊して、どんな絆を結び直すことができるのか。私たちは、失われつつある「公共空間」(私たち自身)を奪い返すために、大学で行うどのような実践を「教養教育」(liberal arts education)という言葉で肯定してゆくべきなのか。まずは、

ぶっきらぼうに、このような問いを投げつけておこう。

2-1. 究極の目的を考えるための教養

こうした一連の問いを考え始める一つの手がかりとして、2003年7月12日に東京経済大学で行われた特別講演会「《教養》の再生のために」を参照しよう。この特別講演会は、平和構築への確たる展望がまだ打ち立てられずにいるという意味で現代は「危機の時代」であるという認識のもと、「教養」の概念を再定義しようとして計画されたワークショップである。¹¹ そこで、講演者の一人、加藤周一は、「教養の再生」について次のように述べている。

教養の再生はなぜ必要なのか。それは、社会にとっても、個人にとっても、究極の目的は何かが大事だからです。どういう価値を優先するか、その根拠はなぜかということを考えるために必要なのが教養です。それがないと、目的のない、能率だけの社会になってしまうでしょう。
(『教養の再生』40頁)

加藤は、講演のなかで「教養」を語るにあたって自動車の比喩を使っている。「故障が起らないとか、いい空調装置があるとか、速いとか、そういうことはテクノロジーでできる。しかし、その自動車によってどこへ行くかは、テクノロジーとは何の関係もない」(38)。「テクノロジーはものを作り出し、経済的繁栄を作り出すことはできるけれども、それは手段であって、社会全体としてはどこへいくのか、いくべきかを、決めることはできない」(39)。加藤は、「教養」とは経済・実利的な目標を成し遂げるための手段(テクノロジー)なのではなく、「どういう価値を優先するか、その根拠はなぜか」という社会全体(個人)にとっての「究極的目的」を考えるために必要なのが「教養」なのだと主張する。しかし、私たちの「自動車」(資本主義という自動機械)は、もうそれ自身の目標に向かって猛スピードで走り出しているというべきだろう。私たちは、考えることはおろか、それに振り落とされまいと必死でしがみつくのに精一杯である。あるいは、もうすでに振り落とされてしまった人々もいる。そのように過酷な状況のなかで、「どういう価値を優先するか」という社会全体(かけがえのない個人)にとっての普遍的問題を考える場所を確保するのは至難の業である。加藤は「教養」をテクノロジーと対置しているが、私たちは、社会全体や個人にとっての「究極的目的」を考えるための場を再構築するためにこそ、「教養」(liberal arts)をある種の「技術」(arts)として発明し直す必要があるのかもしれない。単純な観念論や道徳論に落ち込まずに、具体的に倫理的な対抗空間を創り出してゆくためには、それを可能にするための最小限のメチエ(技術)が必要不可欠だからである。ならば、私たちは、次のように問い直してもよいだろう。私たちは、どのようにして、社会全体の目的を考えるための自律した対抗空間を創り出してゆくことができるのか、そして、それを可能にする「教養」のイメージをどのように描いてゆけばよいのかと。

2-2. 「無力感」を揺さぶる力としての教養

同じ特別講演会に招かれたもう一人の講演者、ノーマ・フィールド (Norma Field) は、「戦争と教養」という演題のもと、「教養」を「戦争」、「貧困」と対置して次のように語っている。

では、いま、どういう目的のために教養を活性化すべきでしょうか。私たち一人ひとりが有意義な生涯を送ることができるような社会を目指すことが教養本来の意味ではないかと思います。その前提としてまずは、戦争、それから貧困をなくさなければならぬ。しかし、そういう理想に対する執念を作り出すことがそもそも教養の役割でもあるのです。
(『教養の再生』51-52 頁、強調は筆者)

ここにある「理想に対する執念」を作り出すことが「教養」の役割であるという彼女の言葉を理解するためには、実は、繊細な読解が必要である。彼女は、楽観的に教養が「戦争」や「貧困」をなくす力をもつと主張しているわけではないからである。彼女は、むしろそのようなヴィジョンに対する絶望から出発しているのだといっている。そしてその絶望の底で、「教養」という言葉に、オルタナティブな意味と力を見出そうとしているのである。ということだろうか。

ノーマ・フィールドは、講演の中で、戦前から戦後にかけて活躍した作家、佐多稲子が小説『くれなる』(1936 年) のなかで使った「灰色の現実」という言葉に注目している。『くれなる』の時代背景には、獄中の日本共産党の最高指導者が転向声明を発表したことに端を発する大量転向の時代がある。佐多稲子はそのような転向後の年月を「灰色の現実」という言葉で表現したが、ノーマ・フィールドは、この言葉をイラク戦争の時代を生きている彼女自身の「灰色の現実」に重ね合わせながら次のように述べている。

本人の意識や意思と関わりなく、吸い込まれてしまう空気のような現実。灰色の現実には心も体も侵食して、そこから頹廃が生まれてくるのだ、と佐多は書いています。(…)
理想の追求を一時的にせよ断念すること自体が頹廃を引き起こす、とは鋭い指摘でしょう。
(『教養の再生』54 頁)

私たちの無力感そのものが「灰色の現実」を表現している以上に、作り出してもいるように思えます。(…) あれだけ世界の人たちがアメリカの独断的「戦争」を許すまいと声を挙げていたのに、軍事攻撃を阻止することはできなかったわけです。その経験を全面的敗北と感じてしまうとき、一種の頹廃が始まるのではないのでしょうか。ここで断りしなければならないのは、これが私自身陥りがちな頹廃であるということです。

(『教養の再生』54-55 頁、強調は筆者)

ノーマ・フィールドが「灰色の現実」という佐多稲子の小説中の言葉に注目する理由は、私たちが生きている現在を一種の大量転向の時代、つまり「正義を求める大きな運動の断絶」(53)として捉えているからだろう。「灰色の現実」という言葉が指し示しているのは、戦争や貧困といった直接的な「暗黒の現実」ではない。「灰色の現実」とは、そのような「暗黒の現実」に対する無力感、正義追求(抵抗)の断念から始まる、私たちの心身を侵食してしまうような現実である。彼女はそれを「頽廃」という言葉でも表現しているが、重要なのは、彼女がそれを「暗黒の現実」の直接的な結果ではなく、「暗黒の現実」に対する私たち自身のリアクションの結果としてみていることである。「灰色の現実」(退廃)とはいわば、権力空間のなかで出口を封じられた私たちの力が内側に折り返され鬱積した結果なのである(その意味で、支配的な価値観を強制されたときに生じる様々な心身のトラブルは、身体化された社会的コンフリクトである)。したがって、私たちは、「暗黒の現実」によって直接的に打撃を受けているだけでなく、自らが生み出した「灰色の現実」によって心身を蝕まれているのだとっていいだろう。そして、さらにノーマ・フィールド(=佐多稲子)が指摘するように、「灰色の現実」は意識的というよりも「空気」を吸うように本人の意識や意思と関わりなく蔓延してゆく。私たちは、気づかぬうちに抵抗を断念し、絶望してしまっているのである。

ノーマ・フィールドの認識が加藤周一よりもラディカルなのは、加藤が見落としている決定的な死角をついているからである。加藤は、「どういう価値を優先するか、その根拠はなぜか」という根本的な問題を考えるために「教養」が必要なのだと主張する。そのとおりだろう。しかし、もっと根本的な問題は、どうしたら私たちはそのような思考を再開することができるのかなのだ。私たちは、どうしようもない現実の中、どうしようもない「灰色の現実」に囚われながら「考えても仕方ない」という感覚に無意識にどっぷりとつかってしまっている。ノーマ・フィールドは、私たちの「無力感」そのものが「灰色の現実」を作り出してもいるのだと語っているが、「無力感」は、「灰色の現実」の結果であると同時にその原因として私たちの「灰色の現実」を再生産し、私たちを打ち砕いているのである。

ノーマ・フィールドが「教養」という言葉に対置しているのは、直接的には「戦争」や「貧困」ではなく、私たちの「無力感」そのものである。そして彼女は、「教養」を、そのような「無力感」にこそ介入してゆくものとして構想しようとしている。しかし、そのような「教養」を私たちは具体的にどのようにイメージすればよいのか。彼女は、「戦争と教養」というタイトルの講演を始めるにあたって、なぜ自分がいったん断ろうとした講演依頼を引き受けることにしたのかを告白することから始めている。重要な部分なので、少し長くなるが引用しよう。

徐京植さんからこの講演についてのお電話をいただいたとき、私は、「教育の目的」

（『祖母のくに』みすず書房所収）で語ったこと以外にこの問題について語るべきことを持ち合わせていない、と申し上げました。

なぜこのように否定的な答えをしたか、ということは現在の世界情勢に大いに関係しています。ご承知のとおり、アメリカのイラク攻撃は世界の多くの人たちの反対にもかかわらず強行されてしまいました。そして、占領は泥沼化する一方です。私の周りには攻撃を支持した人は誰もいませんが、私を含めて攻撃開始以来閉塞状態に陥ってしまっています。その無力感のなかから、教養の重要性を訴えるような話ができるとは思えなかったのです。そこでお断りしようとしていたところへ、徐さんが挑発的なことをおっしゃった。アメリカのイラク攻撃実現は、アメリカの教養教育、つまりリベラルアーツ・エデュケーションの失敗を意味しているのではないか、と言われたのです。

当初、徐さんは何と短絡的なことを言われるのか、と思いました。高等教育に軍事攻撃を阻止するような力などあるはずはないではないか、高等教育の実際の役割やその可能性すらをも、過大評価されているのではないかと。同時に、徐さんのこの言葉が私の無力感の根底をついていることも直感しました。ですから、徐さんの挑発のおかげで、今日皆さんにお話しすることになりました。（『教養の再生』48-49頁、強調は筆者）

私たちは、彼女が語る「教養」の具体的なイメージを彼女自身が経験した出来事から思い描くことができるだろう。彼女は、講演を依頼されたとき、イラク攻撃を阻止できなかった「無力感」から「教養」について語るべきことはないと感じていたと語っている。しかし、そのような彼女の認識には、実は「認識」（＝再認 re-cognition）に固有の時間的な転倒が含まれているのかもしれない。なぜなら、彼女が自分の「無力感」を真に自覚したのは、徐京植の「挑発的な」言葉によって「無力感の根底」をつかれた後だからである。彼女は開戦後の閉塞状態のなかで「無力感」を抱えていたのかもしれないが、まさに徐の言葉の一撃によって、自分は無力感ゆえに教養の重要性を訴えるような話ができるのはとても思えなかったのだと（事後的に）認識させられるのである。この認識を受け入れるとき、彼女には抵抗と反発があったはずである。しかし、この「根底」をつかれ、自らの「無力感」に直面させられるという出来事によって、彼女はそれまでの自分の「灰色の現実」から距離をとることが可能になったのではないかと。彼女は、実際に、できるとはとても思えなかった教養の重要性を訴えるような話を東京の大学で行うことになるからである。注目すべきなのは、「教養の重要性を訴える話」を始めるにあたって彼女が最初に無力感の根底をつかれた経験について語ったことである。だとすれば、彼女が語る「無力感」に介入してゆく「教養」のイメージとは、まさに無力感の根底をつく徐京植の言葉のようなものとして考えることができるのではないかと。徐京植の先鋭的な問いこそが、彼女を一瞬失語させた後、彼女が再び活動を開始する空間を実際に切り開いたからである。

ここでもう一度、ノーマ・フィールドの言葉に注目してみよう。彼女は、私たちの「無力感」こそが「灰色の現実」を作り出してもいるのだと語った。彼女は、机上の抽象論で

はなく、彼女自身の経験を語っているのだ。彼女は、無力感ゆえに動けなかったが、その根底をつかれることによって、無力感を相対化し、行動を再開するのである。私たちは、ここから何を学び取るべきだろうか。私たちは、どうしようもない現実には振り回されながら生きている。しかし、彼女が言うように、実は、私たちの「無力感」こそが、現実のどうしようもなさを生み、結果として、どうしようもない現実を再生産しているのだとしたらどうか。私たちが、まず標的とすべきは、私たち自身が抱え込んでしまっている「無力感」そのものではないか。ノーマ・フィールドが「理想に対する執念」を作り出すこと自体が「教養」の役割だと語るとき、彼女が「教養」(liberal arts)という言葉でイメージしているのは、そのような「無力感」に切り込み、揺さぶり、私たちを異化するような何かなのである。

2-3. 私たちの「行動」を解体・再構築する力としての教養

ノーマ・フィールドの言葉に読み取ることができる「教養」のイメージは、「現実」というものに対する私たちの常識的な観念を覆す力をもっているように思われる。彼女は、佐多稲子が小説『くれなる』のなかで使った「灰色の現実」という言葉に注目し、抵抗の不在(断念)そのものが「灰色の現実」を作り出しているのだと語ったが、その根底にあるのは、「現実」とは私たちとは無関係に存在する客観的な何かではなく、むしろ私たちがそこに積極的に関与することで成立している何かなのだという認識である。私たちの内側には、戦争があり、貧困があり、そしてより直接的には、教育空間の閉塞化や公共空間の解体といった現実がある。しかし、現実に対して過度に悲観になることは、いつも自らが作り上げ荷担している「現実」に対して見せかけの距離をでっちあげようとする不器用な演技(action)ではなかったか。それなら、私たちは端的に無力な観客を演じるという行動(action)を止めることから始めるべきだろう。ノーマ・フィールドの言葉が暗示するように、私たちは被害者であると同時に加害者なのだ。ベルトルト・ブレヒト(Bertolt Brecht, 1898-1956)は、私たちの行動と現実の関係について「演劇のための小思考原理」というエッセイのなかで次のように語っている。

《歴史的條件》というものを暗黒の力(背景)として考えることは、許されない(またそうしたものとして構成することも許されない)。それはむしろ、人間によってつくられ、たもたれる(そうして変えられる)ものである。つまり、今まさにそこで行われつつあることから成り立っているのだ。

(『今日の世界は演劇によって再現できるか』276頁、強調は筆者)

このブレヒトの言葉には、どうしようもない現実に対して途方にくれている私たちの感傷的な態度を破碎するような力がある。私たちは、どうしようもない「歴史的條件」という舞台の上で踊らされている無力な役者ではない。ましてや現実を客観的な場所から眺めて

いる無垢な観客でもない。プレヒトによれば、私たちがここで行っていることそのものが今この「現実」を現実的なものとして作り出し、それを不可避的な歴史的条件として見せているからである。現実の「どうしようもなさ」とは、今まさにここで行われている私たちの行動（＝演技 action）の結果であって、その逆ではない。私たちは、無力な役者を演じたり、無垢な観客を演じたりするのは別の仕方、ともに生きることを学ぶことができるはずなのだ。ならば、私たちは、「今まさにここで行われつつあること」にラディカルに自己介入することによって、自分たち自身を変え、自分たち自身が支えていた「現実」を変えるすべを探求しなくてはならない。私たちは、「教養」とは何か、現代という困難な現実の中で何を「教養」と呼ぶべきかという問いから出発している。だとすれば、私たちの問いはさらに、プレヒトの言葉を受けて、次のようにパラフレーズしてもよいだろう。私たちは、どのようにして「今まさにここで行われつつあること」を解体・再構築できる力として教養をイメージできるのか、と。私たちは、「私たち自身」を奪い返すために、自分たちの「無力感」に介入し、私たちの行動（action）のなかに別の何かを生成させてゆく技術（arts）をできるだけ具体的に構想しなくてはならない。私たちは、自分たちが抱え込んでしまった「無力感」を自己解体的に脱臼させ、まったく違う別のなにものかになる可能性をつねに秘めているのである。

3. 公共空間を創造するフィクションの力

ノーマ・フィールドは、私たちの行動（action）を揺さぶる「教養」を考えるためのヒントとしてフィクションの力に言及している。ドイツのジャーナリストで映画評論家でもあったジークフリート・クラカウアー（Siegfried Kracauer, 1889-1966）が「大衆の装飾」（1927年）というエッセイで書いたメルヘンに関する記述に注目しつつ、彼女は次のように語っている。

正義の到来を信じることができなくなってしまった私たち、またそのかけらすら体験したことのない私たちはそれを希求する力さえ失いかけているのではないのでしょうか。そこへフィクション——真実を伝えうる虚構——は正義の到来した世界がどんなものかを実感させてくれるのです。これはフィクション特有の具体性と、聞き手、読み手、観客（映画の場合）への訴えかた——自然科学や社会科学の証明方法や哲学の論法とは違う——に由来しているのでしょう。正義という抽象的な、しかも空虚になりつつある概念をフィクションは心身で感知させてくれる。活性化された願望から世界に働きかける想像力と行動が生まれてくるはずです。

（『教養の再生のために』52-53頁、強調は筆者）

「メルヘンとは奇跡を描いているのではなく、正義の奇跡的到來を物語っているのだ」というクラカウアーの認識に刺激されつつ、彼女は、それをフィクションがもつ力として「教

養」(liberal arts)の可能性に結びつける。フィクションは、正義の到来を信じていることができなくなった私たち、どうしようもない「無力感」を抱え込んでしまった私たちに、正義の到来した世界がどんなものかを実感させてくれるのだと。そして彼女はさらにそこから新しい「行動」が生まれてくるはずだとまで言っている。彼女がここでどのような作品を念頭においていたのかは講演では明らかにされないが、私たちは少なくとも二つの作品をただちに思い浮かべることができる。一つは、1946年にアメリカで製作されたフランク・キャプラ(Frank Capra, 1897-1991)監督の映画『素晴らしき哉、人生!』(*It's a Wonderful Life*, 1946年)であり、もう一つはサミュエル・ベケット(Samuel Beckett, 1906-1989)による劇作品『ゴドーを待ちながら』(*Waiting for Godot*, 仏語版1952年、英語版1954年)である。資本主義批判を背景に貧者の連帯による奇跡的な救済の物語を描いた映画『素晴らしき哉、人生!』は、まちがいなく、「正義の奇跡的到来」を私たちに実感させてくれる傑作であり、また、いくら待っても正義が到来しない閉塞状況そのものを舞台にのせたベケットの劇作品『ゴドーを待ちながら』は、観客をとりまく「劇空間」(権力空間)そのものを変容させる可能性をもつという意味で、この上なくラディカルに「正義の奇跡的到来」を生起させる潜勢力を秘めた演劇作品である。私たちは、この二つの作品の分析を通して、私たちが「私たち自身」を奪い返す技術、つまり、自分たちの「無力感」に介入し、私たち自身の行動(action)のなかに別の何かを生成させてゆく技術(arts)を具体的に構想してゆくヒントを探ってゆこう。

3-1. 正義の奇跡的到来を思考する映画——『素晴らしき哉、人生!』

『素晴らしき哉、人生!』の作品分析を始める前に、まず物語のあらすじをざっと要約しておこう。主人公は、父親の死後、自分の夢を犠牲にして住宅金融会社を継ぎ、町の貧しい人々に低利で住宅を提供していたジョージである。彼は、町の人々から愛されながらも、それを信じていることが出来なかった。ある日、大金を無くして会社倒産の危機に絶望したジョージは、橋の上から身投げしようとする。が、その時である。それより一瞬早くある老人が彼のそばで身投げし、ジョージは夢中になってその老人を救う。絶望したジョージを見かねた神様が、彼のもとに二級天使のクラレンス(老人)を派遣していたのである。クラレンスを救った後、ジョージが「この世になど生まれなければよかった」ともらすと、クラレンスは、望みどおり彼の生まれて来なかった幻の世界に彼を連れて行き、彼が存在しない世界がどんなものかを彼に見せる。そこには人情も道徳もない悪夢の世界がある。ジョージは耐えられなくなって元の世界へ戻してくれと絶叫する。運よく元の世界に戻ることできたジョージは歓喜の叫びをあげながらクリスマス・イヴの祝いを待つ我が家に駆けもどる。すると、ジョージの窮状を知った町中の人々が、彼を助けるために寄付金をもって彼の家に押しかけて来るのである。

『素晴らしき哉、人生!』のラストは、本当に感動的である。ジョージが助けてきた貧しい人々がなけなしの寄付金を持ち寄って彼の家に集まり、彼を救うのである。しかし、

この映画のラストは実は補足にすぎない。この映画が描く真の「正義の奇跡的到來」は、その直前のシーンにあるからである。つまり、絶望して自殺しようとしていた悲劇の主人公ジョージが、「悪夢」を通り抜けることによって盲目的なパニックから抜け出し、一転して喜劇の主人公として再生するシーンである。「もし自分が生まれていなければ…」という世界を見ることによって彼は絶望よりも深い絶望の底に突き当たり、彼は「世界」を受け取り直すのだ。ジョージにとって、数時間前の悲劇的現実、祝福すべき世界に変容している。奇跡？ そう、「世界がこの世界であること」を彼は「正義の奇跡的到來」として祝福するのだ。ジョージは、歓喜のあまり、街中を「メリー・クリスマス！」と叫びながら駆け回るだろう。ジョージは自分を窮地に陥れた悪玉資本家ポッターや、彼に逮捕状をもってきた警察官だけでなく、町中の劇場や映画館にまで「メリー・クリスマス！」と叫ぶ。自分のおかれた状況がまるでわかっていない喜劇の登場人物のように、彼は世界を祝福し、はしゃぎ回るのだ。彼はもはや監獄に行くことさえ恐れておらず、「おれは、監獄にいくぞ！」と大声で叫ぶ。この作品が私たち観客に呼び起こす根本的な感情とは、感動（涙）よりも、むしろ「笑い」である。悲劇と喜劇のリミットに位置するこの特異な作品をかりに「トラジコメディ」（tragicomedy）と呼ぶとすれば、この作品には悲劇がその臨界点で喜劇に転じるようなトラジコミカルな瞬間があり、そのトラジコミカルな転回こそがこの映画の急所なのである。

しかし、そもそもジョージに何が起こったのだろうか。現実主義的に考えれば、何も起こっていない（nothing happened）。彼を取り巻く社会的現実（紛失した大金、会社倒産の危機、逮捕命令…）は何一つ変化していない。しかし、根本的な変化が彼のなかでは起こっているのである。ジョージは、二級天使クラレンスによって、彼の生まれて来なかった幻の世界を見せられ、人情も道徳もない「悪夢」を体験する。彼が生まれて来なかった世界では、叔父は精神病院に入っており、会社はすでに倒産し、弟は幼少の頃に死んでいる…。何よりも、その世界には、ジョージ自身の居場所がない——彼は「何者でもない」（nobody）のだ。ジョージのことを知っている人は誰一人としておらず、そこには愛すべき妻も子供たちも存在しない。妻であるはずのメアリは、独身で暮らしており、詰め寄るベイリーを変質者扱いする。こうして彼は絶望よりも恐ろしい自己自身の「無」（nothing）に突き当たり、世界と自己自身を見る視座そのものを失ってその場を逃げ出すだろう。このようなディストピアに直面したことが彼に決定的な変化をもたらす…というように映画の物語の流れのなかでは説明される。しかし、これは、彼が生きたより根本的な経験を物語として論理的に説明するために挿入されたエピソードにすぎない。本当は、決定的な出来事とその直前に起こっているのである。

ジョージが橋の上で自殺を放棄する場面をもう一度思い出そう。彼は、まさに自分の命を投げ出そうとする瞬間に、溺れている老人を偶然発見し、我を忘れて川に飛びこむ。重要なのは、天使に見せられた悪夢ではなく、彼が夢中で行ったまさにこの行為である。彼は、自分の命を投げ出そうとする瞬間に、その行動（action）を 180 度転回させ橋の上から

身を投げ出すが、この「我を忘れた」行為が、彼自身の現実には根本的な変化をもたらし、自分自身を救うことに奇跡的に転回するのである。会社倒産の危機で絶望にくれ、自分など生まれなかったほうがよかったのだと考えたジョージは、橋の上でハムレット的な選択を迫られていた。「生か、死か、それが問題だ」（『ハムレット』第五幕第一場）と。しかし、次の一瞬、身投げした老人を発見したジョージは、それまで彼を支配していた現実の枠組みをまるごと放棄し、川に飛び込み老人を救うという滑稽な行為にでる。老人を助け、川から上がったとき、彼は何を感じただろうか。「何やってんだ、おれは？」というような奇妙な「無」（non-sense）に彼は直面しなかっただろうか。悪夢のなかで世界そのものに突き放されたように、彼は夢中で行ったノン・センスな行為によって自分自身から突き放されるのである。

かくしてジョージは、彼自身の「灰色の現実」を構成していた劇空間のリミットを通り抜ける。彼自身を解体するような「無」の衝撃力によって現実に対する主体の態度（現実に対する主体の想像的な関係）が根本的に変わってしまうのだ。ジョージが元の世界に戻った後に経験する歓喜と興奮はこのことを描写している。私たち観客が、物語の突然の転回に映画を見る視点を失うのと同じ瞬間、ジョージ自身も自分の「物語」を失うが、彼はそこで新しく生まれ変わり、世界を「正義の奇跡的到来」として受け取り直すのだ。彼はまるで自分自身の状況がまるで見えていなかった喜劇の登場人物のようである。「ひとつの顔、ひとつの声、一つの服、だが別々の二人！（…）あり得ないものがある！」——『十二夜』第五幕第一場）。彼は自殺に失敗するが、ラカン派の哲学者スラヴォイ・ジジェク（Slavoj Žižek）が「象徴的自殺」と呼んでいるきわめて精神的な経験を通り抜け、¹² この世界そのものを新たに受け取り直す。確かに借金はあるし、逮捕状も消えていない。しかし、それが何だというのか。彼の人生は、すべてがここから再開されるのである。

『素晴らしき哉、人生！』は、どうしようもない「無力感」を抱え込んだ私たち、正義の到来を信じてことができなくなった私たちに、正義の到来した世界がどのようなものかを実感させてくれる。それは、何よりも、「あり得ないものがある！」という感覚であり、私たちは不可能を可能にする（make “the impossible” possible）潜勢力を秘めているのだという感覚である。私たちは通常、可能なことは可能であるが、不可能なことは不可能であると思い込んでおり、その線引きが私たちの「現実」（灰色の現実）を構成している。しかし、『素晴らしき哉、人生！』は、世界の巨大さとそのような「無力感」のちっぽけさを私たちに思い出させてくれる。そしてさらにこの作品は、人間がどのようにして「今ここで行われつつあること」（doing）に自己介入し「正義の奇跡的到来」を呼び込むのかを明確に物語ってくれている。「灰色の現実」のどん詰まりにいた男が、「他者」に応答するという自己解体的な行為（undoing）を通して「土壇場 the last moment」そのものを別のまったく新しい再開の場へと生成変化させるからである。それは、きわめて滑稽で、トラジコミカルな出来事なのである。哲学者ジル・ドゥルーズ（Gilles Deleuze, 1925-1995）は、「管理と生成

変化」というエッセイのなかで、世界を信じるのが私たちに最も欠けていることなのだと語っているが、¹³ 私たちは「世界を信じる」という行為に本当は途轍もなくあこがれている。なぜなら、そのような「狂った」自由の経験だけが、私たちの「現実」のリミットを突破し、世界を奇跡として投げ返してくれるからである。その意味で、ジョージを自殺から救うために彼よりも先に川に飛び降りた老人のことも、けっして忘れてはならないだろう。この老人のありえないダイヴこそがジョージの「現実」に穴を開け、ジョージはその穴に応答することによって自分の「現実」を裏返したのである。我を忘れて川にダイヴするというジョージのありえない身振りは、先行する「世界を信じる」行為に対する応答として始まり、それが「正義の奇跡的到来」を呼び込んだのである。

ジョージは、「世界を見たい」(see the world)という自分自身の夢をあきらめて、父親の事業を継いだが、彼の夢は実現した。ジョージは、「無」(non-sense)に直面し、驚きのなかで突き放されながら「世界」を見たのだ。しかし、この作品に関しては、もう一つ付け加えておきたいことがある。この映画のラスト、つまりジョージが助けてきた貧しい人々が彼の家にお金を持ち寄って彼の家へ押し寄せ、彼を救うシーンについてである。先にこのラストシーンは補足にすぎないと述べた。しかし、この補足は、この映画のメッセージを理解する上では不可欠な「代補」であるというべきだろう。なぜなら、この映画の物語は、ありえない行為の周囲にこそ新しい社会的な環が形成されることを語ろうとしているからである。ジョージは身投げした見知らぬ老人を救うために身投げするが、そのようなジョージに対して、町の貧しい人々がなけなしのお金を持ち寄り、身を投げ出して彼を救うのである。ありえない行為がありえない行為に結びついてゆくこの連鎖の中に、私たちは、公共空間が形成されてゆくときの一つのモデルを見出すことができるだろう。¹⁴ これを道徳的主義的なファンタジーだとシニカルに笑う人がいるかもしれない。しかしこの映画は一見「自殺的」で自己解体的な行為にこそ私たちの「灰色の現実」(シニカルな幻想)を突き破り、ありえない場所を作り出す力があることを描こうとしているのである。ラカン派の哲学者スラヴォイ・ジジェク(Slavoj Žižek)は、そのことを「公共的な行為」(public deed)という言葉を使って次のように述べている。

ラカンからみれば、究極の倫理的達成とは自殺的忘我(suicidal ecstasy)、すなわち自らの「死に向かう存在」を完全に受け入れることではないか。それは、社会的次元を一時的に停止させる。公共的と呼びうる行為はすべて、主体の「本来的な」欲望に対する一種の裏切り、すなわち死の欲望ではないのか。(…)「本来的な」自殺的な身振りと、公共的な行為を、外的に対立させてはならない。「自殺的な」身振り、すなわち行為こそが新しい社会的なきずな(a new social link)の基礎なのだ。(Enjoy Your Symptom, 45)

一般的に言って、「公共的な行為」は、現実原則(快感原則)に縛られた共同体の内側からは「無意味」(non-sense)で反社会的、自殺的な行為にさえ見えるだろう。しかし、本当は、

そのような無方向的 (non-sense) で「自殺的な」行為こそが、「今ここで行われつつあること」を脱臼させ、公共空間を連鎖的に切り開いてゆくポテンシャルを生み出すのである。私たちは、例えば、1955 年のアラバマ州モントゴメリーを思い出してもよいだろう。人種隔離が法制化されたアメリカ南部でそれに対抗する公民権運動が可能 (possible) になったのは、ローザ・パークス (Rosa Parks, 1913-2005) という一人の黒人女性による自殺的な「違法」行為があったからだ。公民権運動はおろか、モントゴメリーのバス・ボイコット運動でさえ、1955 年 12 月 1 日の彼女のありえない行為の前には、不可能 (impossible) だとして断念されていたのである。新たに乗車した白人に席を譲るように言われながらもそれを拒否した場面を回想しながら、ローザ・パークス自身が次のように述べている。

その間、座ったままの私は、何が起きるのか考えないようにしていました。どんなことが起きても不思議はないことはわかっていました。乱暴な扱いを受けたり、殴られたりすることもありえました。逮捕されることもありえました。(…) もしも自分に起こるかもしれないことを実際に熟慮していたら、私はあのバスを降りていたと思います。しかし、私は座っているほうを選んだのです。
(Rosa Parks: My Story, 116)

彼女の「座り続ける」という選択は、黒人たちの通常の行動規範のなかではありえない正気を失った選択だった。彼女は、「もしも自分に起こるかもしれないことを実際に熟慮していたら、私はあのバスを降りていたと思います」と語っている。しかし、彼女は、暴力的抵抗でも無抵抗でもない「座り続ける」という non-sense な選択をする。反撃するのでもなく、いいなりになるのでもない、(彼女たちの現実原則のなかでは) ありえない選択として、彼女は席を座り続けるのである。しかし、この「死の欲動」に貫かれた「自殺な」身振り、「世界を信じる」自己解体的な行為こそが新しい社会的共同体の「凝結素」(the precipitating factor) ¹⁵ となり、ありえなかったはずの対抗運動を連鎖的に生成させてゆく。無力感の根底を突かれたモントゴメリーの五万の黒人住民たちが、人種隔離空間に穿たれた「ありえない場所」を無数のありえない行為によって肯定するのである。ジル・ドゥルーズがいうように、「可能なことはあらかじめ存在するのではなく、出来事によって創り出される」。¹⁶ そして、出来事の端緒には、私たちの無力感を「劇空間」ごと脱臼させる「無」の衝撃力があり、新しい行動はすべてそこから始まるのである。

3-2. 「対抗空間」を創造する演劇——『ゴドーを待ちながら』

私たちは、次に、「正義の奇跡的到来」を実感させてくれるフィクションとして、サミュエル・ベケットによる劇作品『ゴドーを待ちながら』を取り上げよう。二幕構成のこの劇作品は、一見、「正義の奇跡的到来」からは最も遠い作品のように見えるが、けっしてそうではない。あらすじを簡単に振り返っておこう。場所は、田舎道。時は、夕暮れ。二人の浮浪者が一本の木のそばでゴドーという名の人物を待っている。やがて、奇妙な二人組み

がやって来て、しばらく一緒に時間をすごすが、去っていく。ゴドーは来ない。すると、少年があらわれて、ゴドーさんは今日は来ないけれど、あしたはたぶんと伝える。第二幕も、ほぼ同じようなことが繰り返される。いったいこの作品のどこが「正義の奇跡的到来」に関係しているというのか。このように何も起こらない劇作品のどこに「正義」や「奇跡」があるというのか。そもそも、二人の浮浪者が待っているというゴドーなる人物は、とうとう舞台にあらわれもしない。しかし、この劇作品の初演はまぎれもなく「事件」(＝出来事 an event) だった。そして、それ以後もこの特異な芝居はさまざまな場所で「事件」と呼ぶほかない出来事を誘発してゆくのである。本稿では、この劇作品がはらむ力を掘り起こすにあたって、その上演史を詳細に振り返えることはできないが、少なくともその核心にあるものをできるだけコンパクトに抽出したい。そのためには、何よりもまず、この劇作品が始めて上演された 1953 年のパリに注目しなければならない。

1953 年 1 月 5 日に始まるパリでの『ゴドーを待ちながら』(以下、『ゴドー』と略記)の初演は大ヒットになり、小劇場バビロン座としては切符売り上げの新記録が作られた。しかし、『ゴドー』の上演が「事件」(an event) だったというとき、それは単にこの作品がヒットしたということの意味しているのではない。そのようなことは事件でもなんでもない。この劇作品は、それを観にやってきた観客たちにある決定的な影響を与えたのである。ジェームズ・ノウルソン (James Knowlson) は、『ベケット伝』(Damned to Fame, 1996) のなかで『ゴドー』初演当時の観客の反応を次のように描写している。

観客の反応は毀誉褒貶さまざまであった。(…)しかし、成功が確実なものとなったのは、騒ぎが巻き起こったときだ。というのは、多くの因習的な芝居好きたちが驚愕と衝撃を抑えきれなくなったからである。ラッキーの独白が終わったあと、よい身なりの憤懣やるかたない二十名ほどの観客が口笛を吹き、激しいブーイングをしたので、幕を降ろさねばならなかった。(…)幕間には雲行きはさらに険悪となり、怒り狂った抗議者たちと支持者たちが殴り合いになった。幕間が終わって客は席に戻ったものの、第二幕が開いて第一幕の初めと同じ二人の人物がまだゴドーを待っているのを見ると、抗議者たちはまた足を踏み鳴らした。(…)『ゴドー』がパリ演劇界の話題となるにつれて観客たちの性格に大逆転が生じ、『ゴドー』を観ぬ者は演劇を語るべからずという、必見の出し物となった。毎回多くの人が満員札止めで追い返され、小劇場バビロン座としては切符売り上げの新記録が作られた。(Damned to Fame, 349-350、強調は筆者)

『ゴドー』初演における観客たちの反応 (reactions) はけっして一様ではなく、毀誉褒貶が入り乱れるきわめて雑多で混交したものだった。しかし最も注目すべきことは、この芝居に衝撃を受けた観客たちが幕間に劇場で殴り合いを始めたという事実である。いったいこれは何なのか。ある芝居や映画が「衝撃作」であったり、「問題作」であったりすることは

よくあることである。観客の賛否が分かれる作品もざらにある。しかしどれほどその作品が論争を誘発するもの（controversial）であろうと、ふつう議論は、すくなくとも作品をいくばかりか観て、劇場を出た後に行われるのが常である（人々は劇場を出て、喫茶店で、レストランで、あるいは帰りの電車のなかで、議論を始める）。たとえその議論が社会的論争に発展するとしても、人々はすくなくとも劇場のなかでは観客を演じ続けるものだ。しかし、『ゴドー』には、そのような「約束」を打ち破る力があつた。観客たちは上演後の劇場ロビーやカフェで殴りあつたのではなく、芝居も終わらぬ幕間に劇場の観客席で殴り合った。観客たちは作品の賛否をめぐる対立が激化したあげく殴り合いに至つたのではない。それとはまったく異質な「事件」が劇場の内部で起つたのだ。

私たちは、この劇作品がはらむ力を理解するうえで、何よりも、1953年パリの小劇場バビロン座におけるこの特異な事件に注目したい。私たちの目下の課題は、私たちが「私たち自身」を奪い返す技術、つまり、自分たちの「無力感」に介入し、私たち自身の行動（action）のなかに別の何かを生成させてゆく技術（arts）を具体的に構想することにある。シェークスピアには「世界は劇場である」という認識があるが、私たちは、『ゴドー』が引き起こした1953年バビロン座の事件を分析することによって、私たち自身の「劇空間」を変容させる技術（arts）を構想するためのヒントを抽出したい。

1953年バビロン座の事件を理解するためには、「劇場」とはそもそも、様々なコンフリクト（衝突・矛盾・葛藤・対立）を内包する多様で雑多な諸個人を「舞台」（＝見世物）を見る「観客」として一つに束ねる装置なのだとこのことを確認しておく必要がある。ここで、フランスの哲学者、ルイ・アルチュセール（Louis Althusser, 1918-1990）のイデオロギー論を想起してもよいだろう。アルチュセールは、諸個人がイデオロギー装置の「呼びかけ」に振り向くことによって「主体」になるプロセスに注目し、「主体」とは権力の視線に支えられた想像的な劇空間のなかで動き始める演劇的存在なのだと主張した。¹⁷ しかし、私たちは、もっと素朴に、そもそも劇場という空間そのものが一つの権力空間であることに注目すべきだろう。私たちは、劇場に足を運ぶとき、劇場によって、「観客」になるべく呼びかけられているのである。その意味で、「劇場」（演劇）とは、ある一定の仕方で人々を組織化する技術、つまりある社会空間を「観客」と「舞台」とに分割しつつ一体のものとして組織化する技術として考えることができるだろう。実際、劇場で演じているのは、舞台の上の役者たちだけではない。観客席で観客を演じている人々の存在がなければ、けっして演劇（劇場）は成立しないからである。しかし、1953年パリでの『ゴドー』初演は、このような「演劇」のコンヴェンションを解体した。『ゴドー』は、従来の演劇が持っていたような組織化の技術を逆向きに実行してしまったのである。『ゴドー』は、芝居を観に来た「観客」を、劇場の内側で、さまざまなコンフリクトを内包したばらばらな諸個人へと脱組織化（脱主体化）してしまったのだ。

しかし、『ゴドー』が「観客」をバラバラな個人へと解体・分離する力を秘めているとし

て、この地味で何も起こらない芝居のどこにそのような力があつたのだろうか。なぜ観客たちはあれほど『ゴドー』によって攪乱されたのか。想像してみよう。人々は「舞台」を観ようと期待に胸を膨らませて「劇場」に足を運んだらう。そして観客席に座った瞬間、それまでばらばらだった無関係な人々は、「観客」になる準備を始め、幕があがるのを待った。タイトルは、『ゴドーを待ちながら』だ。やがて、幕があがった。その瞬間、人々はびたりと「観客」になった。しかし、待っても、待っても、出来事らしい出来事は起こらず、舞台ではあいかわらず何かを待ち続けている二人の浮浪者がたわいもないお喋りを続けている…。

『ゴドー』が観客の感情を逆なでした理由として考えられるのは、何よりもまず、出来事らしい出来事が起こらないというこの演劇の特徴に見出すことができるだろう。この演劇は、根本的なところで従来の演劇形式に抗っているのである。例えば、ノウルソンは、ベケット以前の演劇について次のように述べている。

誰かがやってくる、事態を変えてしまうような誰かまたは何かが到来する、それを待つのが、しばしば演劇というものの主たる特徴だった。(…) 普通、最後には誰かがやってくる。何かが起こる。そして状況が変えられる。
(*Damned to Fame*, 343)

ベケットは、このような演劇の基本形式をラディカルに変形した。ベケットは、「あらゆる演劇は待つことである」¹⁸ という演劇の根本的な形式そのものを利用し、観客が最後まで何かを待ち続ける演劇を作り上げるのである。期待を裏切られた観客は、演劇のルールに従わないこの「舞台」に苛立ち、約束違反だと反発しただらう。しかも、この劇作品は手が込んでいる。ゴドーがやってくるという「空約束」(an empty promise) に期待を膨らませつつ期待を裏切られる二人の浮浪者たちの姿は、何事かが起こるといふ演劇の約束を信じつつ約束を破られる観客自身の姿に重なり合うからである。観客は、待ちわびている自分たちの姿を登場人物たちに見出し、なおかつその状況に耐えながら登場人物たちとともにゴドーを待ち続けなければならない。かくして、舞台上にいる登場人物と観客のすべてが何事かの到来を待つ「観客」となり、と同時に、観客は待ちぼうけを食わされている自分自身をどこか「見世物」にされているように感じてしまう。観客たちは、つぶやかなかつたらうか。「私は、いったいここで何をしてるんだらうか」と。

この滑稽な体験をより具体的にイメージするために、次のような想像をしてみたらどうだらう。私たちが映画館に足を運び、席について映画の上演を待っていたら、スクリーンに大きく映し出されたのが映画の開始を待ちわびている自分たち自身の顔だったとしたら。私たちは何分その状況に耐えられるだらうか。ある人は、どこかにカメラがあるはずだときよろきよろし始めるだらうし、席を立つ人もあるだらう。ある人は、自分たちのおかれた状況を理解しようと隣の人に話しかけるかもしれない。そしてまたある人は、そのような状況全体をスクリーンのなかに見ながら楽しんでいるかもしれない。「かつてないすば

らしい映画だ」と。そしてもちろんその映画のタイトルは、『映画を待ちながら』なのである。そのように考えると、『ゴドーを待ちながら』というタイトルは、意味深長である。このタイトルは、舞台の内と外という分割を無効化し、観客たちが「ゴドー」を待ちながら劇場内で起こるすべての出来事を内包しようとしているように解釈できるからである。

さらに1953年の『ゴドー』初演における観客たちの経験を具体的にイメージするために、フランス出身の美術家、マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1877-1968) による「レディメイド」(既製品) の作品が美術館に始めて飾られたときの美術鑑賞者たちの反応 (reactions) を想像してみてもよいだろう。デュシャンの「レディメイド」は、ベケットの『ゴドー』以上に、鑑賞者の「期待の地平」を裏切ることそのものを作品の価値の源泉としているような「美術品」だからである。例えば、《泉》(Fountain, 1917) という題で「レディメイド」の便器が飾られたとき、美術鑑賞者たちは《泉》というタイトルの便器の前で何を経験したのだろうか。単なる便器が美術館の中に整然と飾られているのである。美術館も劇場同様、人々の雑多で矛盾した視線を一つに束ねる堅固な権力空間であることを想起しておこう。私たちの視線は、美術館に一步入るやいなや、そこに陳列・展示されてあるものを「美術品」として受け入れるべく組織化されるからである。したがって、ある人たちは、デュシャンは、あるものを美術品として見ようとする私たちの視線そのものが美術館という装置(美術という制度)に依存し、それによって組織化されていることを暴こうとしたのだと主張するかもしれない。しかし、ある人たちは、そのようなデュシャンの反逆的な姿勢こそが美術なのであり、芸術の歴史なのでと再びそこで生じたコンフリクトを美術史のなかに回収しようとするかもしれない。かくして私たちは、よく知られた古い問いに直面することになる。美術品とは、本質的な価値を内在した美術品であるがゆえに美術品であるのか、私たちが単なるものを美術品とみなす視線を持っているがゆえに美術品として認識されるのか。しかし、ここでは、そのような問いは実はそれほど重要ではない。重要なのは、そのような問いを不可避的に引き起こす異質な「美術品」に出会ったときに、美術館という装置を通して一つに束ねられていた人々の安定した視線が解体・分離されるということである。平たく言えば、「これはたんなる便器ではないか」と主張する人があらわれ、「いやそうではない」と主張する人があらわれるのである。そして、そのようなコンフリクトは、一個人の視線の内部でさえ発生するかもしれない。一体自分は何を見ているのか、いやそもそも何かが見えているのか、と。私たちは、美術館の内側にいながら、美術館の内側でも外側でもない不可解な場所に立たされることになるだろう。しかし、その宙吊りにされ混乱した視線が「見て」いるものとは、いったい何なのか。

私たちは、ここでさらに、多種多様に陳列された「レディメイド」の便器しか置いていない巨大国立美術館を想像してみてもよいだろう。私たちは、そこで何を体験するだろうか。その状況にどれだけ耐えられるだろうか。しかも、一つ一つ丁寧に便器を鑑賞している無数の人たちに囲まれているとしたらどうか。私たちは、単なる鑑賞者を「演じる」ことを止め、なにか別の活動を開始しようとする衝動にかられるのではないか。もちろん、

私たちは不安を抱えながらそれでも鑑賞者を演じ続けるかもしれない。強固に組織化された権力空間のなかで「王さまは裸だ」と明言することは、実はそれほど簡単ではないからである。しかし、私たちの視線は混乱し、不可解なものを映しつづけるだろう。私たちはシェークスピアの喜劇の登場人物のように叫んでしまうかもしれない。「左右の目が別々にもものを見ているみたい。何もかもが二重に見える」(『夏の夜の夢』第四幕第一場)。その時、私たちの視線は、何を見ているのか。単なる便器と美術品のあいだに生じた亀裂、差異そのものを見ているのではないか。何も見ていない(see nothing)のではない。あるいは何かを見ている(see something)のでもない。私たちの視線は、組織化された視線そのものを解体・分裂させてしまうような対象に座礁し、便器でもなく、美術品でもない、客観的な相関物をもたない強度に満ちた「無」(nothing)を見ているのではないか。

ここで、私たちは思考実験を離れて、もう一度、1953年パリの『ゴドー』に戻ろう。何も起こらない(nothing happens)演劇を観ながら、観客たちはそこで一体何を経験したのか。観客たちに何が起こったのか。私たちがまず注目したいのは、観客たちが『ゴドー』の支持者と抗議者に別れて殴り合う直前の体験である。先に述べたように、観客たちは、何ごとかの到来を待ちわびている自分たちの姿を登場人物たちに重ねながら、登場人物たちとともにゴドーを待ち続けなければならなかった。そして、自分たち自身が「見世物」になってしまうような状況のなかで、おそらく観客たちは突き放され「私は、いったいここで何をしてるんだろうか」と内省しただろう。さらに、観客たちは、席を立つことさえ考えたかもしれない。しかし、他方で、観客たちは、舞台にひきつけられもしたのではないか。舞台上の登場人物である二人の浮浪者自身が、観客たちが胸の中でつぶやいたであろう台詞を言うのである。「おれたちは、縛られているんじゃないのか」¹⁹「おれたちは、待っている。退屈してる。いや、否定しないでくれ。死にそうなほど退屈してる。それは否定できない」²⁰「お前はいったい何を待ってるんだ？」²¹と。舞台上の登場人物たち自身が、観客が抱いていたのと同様のジレンマを抱えており、観客が感じているであろう感情(退屈や迷い、数々の疑問や葛藤、そして自由への渴望)を舞台の上で表現するのである。観客たちは、混乱し、迷うだろう。このまま観客を演じ続けるべきなのか、それとも席を立つべきなのかと。あるいは、自分がおかれた状況そのものが滑稽になって吹き出してしまう人もいるかもしれない。観客たちは、『ゴドー』が作り出す奇妙な状況に巻き込まれ、劇場の内部で、演劇の内部でも外部でもない奇妙な場所(nowhere)に突き放されてしまうのである。

ここで、観客たちが殴りあう前にブーイングをしたことを想起しよう。彼らは野球やボクシングを観戦していたのではない。演劇を鑑賞していたのだ。足を踏み鳴らそうと、ブーイングをしようと、演劇の台本が変更されるわけではない。しかし、観客たちのこの反応(reaction)は『ゴドー』が秘めた力を理解するうえできわめて重要である。この反応によって観客たちが経験した「事件」の性格を突き止めることができるからである。観客たちは、端的に席を立ったのではなかった。彼らは、劇場に留まり、いわゆる演劇の「観客」

を続けたのでもなく、かといって「観客」であることを放棄したのでもなく、奇妙な場所から舞台に再介入しようとしたのである。観客たちは、奇妙な芝居を演じ続ける役者たちに反発したのか、それともいつまでたっても待つことをやめない登場人物たちに自己嫌悪したのか。おそらくその両方であり、かつどちらでもなかった。観客たちは、『ゴドー』という芝居の奇妙な力によって、演劇の内部でも外部でもない場所、いわば劇場に空いた「穴」(nowhere)に突き落とされ、そこからブーイングをすることによって、通常の演劇ではありえない舞台上の人物たちとの関係を新たに組織化し始めたのである。

先に、『ゴドーを待ちながら』は、従来の演劇が持っていた組織化(主体化)の技術を逆向きに実行する演劇、劇場のなかで「観客」を諸個人へと脱組織化(脱主体化)するような演劇なのだと述べた。確かに『ゴドー』という劇作品には、「観客」をさまざまなコンフリクトを孕んだ諸個人へと解体・分離する力がある。しかし、この劇作品には同時に、まさにそのようなコンフリクト相互の摩擦・衝突・対立を通して人々を再組織化する力もはらんでいる。『ゴドー』は、劇場の内部に「穴」(どもでもない場所 nowhere)を開けるが、その奇妙な「穴」が人々を再組織化しはじめるのである。私たちは、もう一度、観客たちがブーイングした場面に注目しよう。誰が最初にこの行為を始めたのかはわからない。しかし「穴」に突き落とされた誰かがこの(通常の「観客」の行動規範のなかではありえない)行為を始めたのである。この反応(reaction)の性質は、react という語の語源的な意味に帰ってみると分かりやすいかもしれない。《re-act》とは、「反応する」、「反発する」ことであると同時に、「もとの状態に戻る」、「逆行する」ことでもある。つまり、《react》とは、「再び、新たに(re)演じること(act)」あるいは、「演じ(act)直すこと、戻すこと(re-)」なのである。ブーイングという行為(re-action)は、観客にとって「観客」であることを降りる脱主体化の行為であると同時に、舞台に対して「対抗」という再主体化の行為でもあったのである。そしてさらに重要なのは、このありえない出来事が「劇場」という権力空間の内部に新たな可能領域(可能なこと)を切り開き、約二十名の人々が同時にブーイングを行うという出来事を生成させたことである。「観客」であることを降りた人々が、新たな「劇空間」を、対抗空間として劇場の内部に組織化しはじめるのである。そして、この出来事はさらなる出来事を誘発する。まず、激しいブーイングは、第一幕の途中でいったん劇場側に舞台の幕を降ろさせたし、やがて舞台は再開されるも、幕間には、芝居を芝居として見続けようとする人々との間に決定的なコンフリクトを生じさせ、第一幕が終わった幕間には、人々のあいだで殴り合いが始まるのである。

劇場という権力空間の内部で生じたこの「殴り合い」という出来事を私たちはどう理解すればよいのか。いったい劇場では何が起こっていたのか。先に述べたように、「劇場」とは、様々なコンフリクト(衝突・矛盾・葛藤・対立)をはらんだ多様で雑多な諸個人を「観客」として一つに束ねる装置であり、諸個人をおとなしく舞台を観る「観客」として組織化する一つの権力空間である。しかし、『ゴドー』とそれに刺激され反発(re-act)した人々は、そのような権力空間の内部に、それまで予測さえされなかった政治空間を生成させ、

劇場の内側にも外側にもなかった新しい共同性、公共空間 (public space) を組織化しはじめるのである。観客たちは、そもそも劇場の外ではまったく赤の他人であり、劇場の内側でも本当はバラバラに孤立した赤の他人だったのだ。しかし、今ここ (now-here) を脱臼させ、そこに「あり得ない場所」 (no-where) を生起させる『ゴドーを待ちながら』という劇作品を触媒にして彼らは出会い、「緊張」のなかで新しい関係性 (社会) をコンフリクトのなかから生成させようとしたのである。「殴り合い」とは、静かに観客を演じ続けるべきなのか、それとも観客であるのとは別の仕方舞台上に参加するべきなのかの結論を出そうとする緊張に満ちた政治的行為であり、そのような行為そのものが赤の他人どうしを結びつけ、劇場の内部に別の「劇場」(舞台) を作り出したのである。²²

正義の奇跡的到来? そう、私たちは、特異なアート (技術) を媒介にして新しい公共空間が創造されるミニマムなモデルをここに見出すことができるのではないか。『ゴドー』によって「異化」(ブレヒト) された観客たちは、ブーイングを通して既存の「劇場」(権力空間) そのものに対する抵抗行為を開始し、まさにそのような行為によって権力空間の内部に対抗的な空間を組織化しはじめたからである。私たちは「灰色の現実」に耐えながらただ黙って舞台を眺めている観客ではない。そして、舞台の上でただ踊らされているだけの役者でもない。私たちは、たとえ今「灰色の現実」にうずくまってしまっているとしても、権力空間 (劇場) そのものを脱臼させる技術 (arts) を通してそこに穴を開け、まったく別の何者かへと自己解体的に生成変化してゆくことが可能なのである。

4. 結論：教養と生成変化——私たちが私たちになるために

私たちは、これまで、「教養」(liberal arts) の可能性を、私たちが私たち自身を奪い返す技術 (arts)、「無力感」を揺さぶり、私たちの行動のなかに別の何かを生成させる技術として考察してきた。そこにあった一貫した問いは、「私たちは、いかにして抵抗を再開することができるか」という問いである。無意識になされた抵抗の断念こそが、私たちの「無力感」を生み、さらには私たち自身の心身を蝕む「灰色の現実」を作り上げていたからである。現実のどうしようもなさの中心には、抵抗の断念という私たち自身の「関与」があったのである。しかし、抵抗と思考を再開するためには、私たちが抱え込んだ「無力感」そのものを解体する必要がある、そのためには、「無力感」を解体・解放するための技術についての具体的な考察が必要だった。そこで私たちは、「正義の奇跡的な到来」を実感させてくれる二つのフィクション、『素晴らしき哉、人生!』と『ゴドーを待ちながら』を取り上げ、それらの分析を通じて私たちの「無力感」を揺さぶる「教養」(liberal arts) のイメージをできるだけ具体的に構想しようとした。そこで明らかとなったとは、私たちの「無力感」を解体するためには、私たちの「現実」を構成する権力空間を脱臼 (= 異化) させるような出来事 (= 事件 an event) が必要不可欠だということである。しかし、権力空間とは私たちの外部にある客観的な構築物ではない。それは、私たちが今ここで行っている「行動」(action) が／を作り上げている想像的で間主体的な構築物である。したがって、私たちの

抵抗行為は、自己解体的なものにならざるをえない。私たちは、私たち自身でなくなることによってしか、私たち自身になることはできないのである。そして、「教養」(liberal arts)は、まさにそのようなクリティカルな生成変化(transformation)を加速する触媒として機能してゆくのだ。²³ 教養の力とは何よりも特異なる切断の力であり、否定性の力である。しかしそれは、たんにネガティブなものではない。「権力空間」(私たち自身)を脱臼させることによって、その間隙に、高密度のポテンシャル(潜勢力)を生み出し、そこから無数のありえない出来事と出会いが連鎖してゆくのだ。「教養」の切断が生起させる真空地帯には「無の潜勢力」(potential of nothing)がうがたれ、そこが私たちの生成変化を生み出す場になるのである。

私たち(新しい公共空間)は、権力空間が脱臼した間隙 nowhere から誕生する。しかし、急いで付け加えておこう。このような私たちの生成変化は、けっして悲劇的なものではない。それは、むしろ喜劇的な滑稽さに通じるような出来事であり、トラジコミカルな事件として自律的な対抗空間の形成へと転回してゆくからである。本当は、恐れることなどないのだ。私たちは、思っても見なかったような自分を発見し、思ってもみなかったような場所に立っていることになるだろう。「教養」が広い意味での自己形成(self-formation)、自分で自分を作る行為にかかわるものであることはよく知られているが、「教養」は、私たちの生成変化(transformation)、私たち自身の「無」からの創造にこそ本当はかかわっているのである。ジル・ドゥルーズは、「創造行為とは何か」という重要なエッセイのなかで、「人間たちの闘争」(human struggle)と「芸術作品」の関係について次のように語っている。(彼が「芸術作品」(a work of art)という言葉を使っている部分はすべて「教養の仕事」(work of liberal arts)と読み替えることが可能である。)

人間たちの闘争と芸術作品とのあいだにはいかなる関係があるのか。その関係はこの上なく密接なものであり、私にとってはこの上なく謎めいたものです。そして、これこそまさに、パウル・クレイが「いいですか、人々(people)がいなくなっているのです」と述べたときに言おうとしていたことなのです。人々はいなくなっている。そして同時に、人々はいなくなつてなどいません。人々がいなくなっている、これが意味しているのは、芸術作品とまだ存在していない人々とのあいだにあるあの根本的な親和力は、明白なものではなく、これからもけっして明白なものになることはないだろうということです。まだ存在していない人々に呼びかけを行わないような芸術作品などあり得ないのです。

(Two Regimes of Madness, 324、強調は筆者)

ここでドゥルーズは、「芸術作品」を「まだ存在していない人々」の誕生に結び付けている。「芸術作品」は、まだ存在していない人々(people)とのあいだに根本的な親和力をもっており、まだ存在していない人々に呼びかけを行っている、そしてそれこそが「人間たちの闘争」と「芸術作品」の関係なのだと。ドゥルーズは、同じエッセイのなかで、「根本的に

重要な親和力は、芸術作品と抵抗行為とのあいだにあるのです」(322-323)とも語っている。

「芸術作品」と「まだ存在していない人々」の関係が明白でないのは、芸術作品と私たちの抵抗行為の接合が、権力空間によって準備されたプログラムから逸脱してゆくアクシデンタルで無方向的(non-sense)な可能性をつねにはらんでいるからであり、私たちという存在が、未来という予測不可能な時間性につねに開かれているからである。しかし、先に述べたように、この「芸術作品」という言葉は、「教養」という言葉に置き換えて理解することが可能である。なぜ教養の再構築が緊急の課題なのか。私たちは、ドゥルーズにならって、私たちがいなくなっているからと答えよう。しかし、同時に、私たちはいなくなつてなどいない。私たちは、まだ私たちではなく、私たちが誰かを知らないだけである。たとえ私たちが現在どのような状態に置かれているとしても、教養と生成変化はつねに私たちの希望である。まだ存在していない私たちに呼びかけを行わないような教養などありえない。

註

1 『朝日新聞』2006年12月16日 朝刊一面。

2 『読売新聞』2006年12月16日 朝刊社説。

3 総務省統計局「労働力調査詳細結果(平成18年7-9月平均)」(平成18年12月1日公表)詳しくは、総務省統計局ホームページ <http://www.stat.go.jp/data/roudou/index.htm> を参照。

4 後藤道夫「現代日本のワーキング・プア」『ポリティーク』第10号(2005年9月号)5頁を参照。

5 大内裕和、三宅晶子「教育と新自由主義」『現代思想』vol. 34-5(2006年4月号)45-46頁。ここで三宅が指摘するような現実が杞憂に過ぎないと確証しうる証拠はいまのところどこにもない。

6 ミシェル・フーコーは、『監獄の誕生』のなかで、功利主義者として知られるベンサムが考案したパノプティコン(一望監視施設)に注目し、それを規律・規範を内面化した従順な主体を造り出す装置として分析している。フーコーによれば、監獄に入れられた人間は常に権力者のまなざしを意識することによって、そのまなざしを内面化し、自ら従順な主体として動き始めるようになる。フーコーは、さらに近代が生み出した軍隊、学校、工場、精神病院も、監獄と同一の権力装置であることを指摘し、近代的な主体が社会(権力空間)のなかでどのように構築されているのかを分析している。また、ジル・ドゥルーズは、このような「規律社会」は現在、別の権力機構にもとづく社会へと移行しているのだという議論を展開しており、そこでは「管理社会」(control society)という用語が使われている。Gilles Deleuze, "Postscript on Control Societies," *Negotiations*, 177-182 を参照。

7 湯浅誠は、政府が算定する非正規雇用者1600万人と「ホームレス」2万5296万人のクロスする領域にいるいつ野宿になってもおかしくない若年不安定就労者を「生活困窮フリーター」と呼ぶ(湯浅誠「格差ではなく貧困の議論を」(上)6頁)。湯浅は、「生活困窮フリーター」の問題を見据えつつ、日本には貧困者数を確定するための公的な貧困線(official poverty line)が存在していないことや、日本国内の貧困が不可視化されている現状に対して政府の不作為をすどく批判している。また湯浅の議論で注目すべきは、「貧困」を社会的排除の問題として考察していることである。湯浅は、「貧困」を構成する社会的排除を五つ

のカテゴリーに分類するが（教育課程からの排除、企業福祉からの排除、家族福祉からの排除、公的福祉からの排除、承認・共感からの排除）、本稿で最も注目したいのは、「承認・共感からの排除」という最後のカテゴリーである。湯浅は、別の論文でこれを「自分自身からの排除」とも呼び、生活困窮者が、「結局は自分が悪い」というように社会から押し付けられる「自己責任論」を内面化した結果、社会のなかに居場所を見出せないだけでなく、自分自身からさえも孤立するような自らに自存できない状態に置かれていることを指摘している。湯浅誠「格差ではなく貧困の議論を」（上）16-18 頁；「生活困窮フリーターと「貧困ビジネス」」32-33 頁を参照。

8 湯浅誠は、全ての社会的排除が折り重なったとき人間が感じる感情とは「生きていても仕方がない」「自分には生きる価値がない」という諦念であるとし、次のように述べている。「本当の孤立は、外界からの排除だけでは成立しない。その帰結として、自らに価値を見出せなくなること、自分自身に居場所を見出せなくなること、それが真の home-less 状態である」（湯浅誠「生活困窮フリーターと「貧困ビジネス」」33 頁）。

9 ジグムント・バウマン「法と秩序の社会的効用」『現代思想』（2001 年 6 月号）84-103 頁を参照。バウマンの議論は、グローバル化する世界経済とアメリカの最新式刑務所に注目し、フーコー以後のパラダイムで権力論を考えるとときの重要な視点を提供してくれる。

10 警察庁生活安全局地域課「平成 17 年中における自殺の概要資料」（平成 18 年 6 月）詳しくは、警察庁ホームページ <http://www.npa.go.jp/toukei/index.htm> を参照。

11 この特別講演会「《教養》の再生のために」（於東京経済大学）の講演録は、『教養の再生のために一危機の時代の想像力』（影書房、2005 年）というタイトルで書籍化されている。この本には、二人の講師、加藤周一、ノーマ・フィールドによる当日の講演のほか、主催者側の代表者である徐京植による二つの関連講義録、加藤周一へのインタビューも収録されている。

12 スラヴォイ・ジジエクは「象徴的自殺」について次のように語っている。「象徴的自殺という「ゼロ地点」を通過した後、一瞬前にはありとあらゆる存在を一掃しかねない怒りの渦巻きと見えたものが、あらゆる象徴的束縛を放棄したとたん、奇跡的に、至福に変わる。ラカン的な意味での行為とはこの脱退（withdrawal）のことに他ならない。この脱退によって、私たちは、喪失のなかで失うものなど何一つないことに気づき、放棄そのものを放棄する。（…）象徴的自殺とは象徴的現実からの脱退であり、「現実の中で」自殺するのとは正反対のことである。後者は依然として象徴的コミュニケーションのネットワーク内に囚われている。すなわち、主体は自分を殺すことによって《他者》にメッセージを送ろうとする。（…）それに対して象徴的自殺は、間主体的な回路そのものから主体を排除してしまおうとするのだ」（*Enjoy Your Symptom*, 43-44）。

13 ドゥルーズは、「管理と生成変化」というエッセイのなかで次のように述べている。「私たちに最も欠けているのは世界を信じるということです。私たちは、すっかり世界を失ってしまった。世界は私たちの手から奪い取られてしまったのです。世界を信じるとは、小さなものでもいいから、とにかく管理の手を逃れる事件を引き起こしたり、あるいは面積や体積が小さくてもかまわないから、とにかく新しい時空間を発生させたりすることです」（*Negotiations*, 176）。

14 このことは、この映画の別のシーンで、きわめて象徴的に描かれている。主人公のジョージが後に彼の妻となるメアリとダンスホールで踊っているとき、二人に嫉妬した若者によってあるいたずらがなされる。ダンスホールの下の階は実はプールになっており、ボタン一つで、ダンスホールの床が割れる仕掛けになっていたのだ。メアリとジョージは、プールに落ち込んでしまう。しかし、むしろ二人は嬉々としてプールのなかでさらに激しく踊り続ける。そしてなんとそれを見ていた人々が次々にプールへと飛び込みはじめ、プールそのものがお祭り騒ぎのダンスフロアとなるのである。ありえない行為がありえない行為を呼び込み新しい公共空間が創造されるトラジコミカル（悲喜劇的）なプロセスをこ

のシーンはうまく描いている。すべては舞台に開いた亀裂 (gap) から始まるのである。¹⁵ マーティン・ルーサー・キングは、1958年に出版されたモントゴメリーのバス・ボイコット運動に関するメモワール『自由への大いなる歩み』のなかで、ローザ・パークスの逮捕は、バス・ボイコット運動が出現する原因というよりも、運動出現の核となる「凝結素」(the precipitating factor) だったと述べている (*Stride toward Freedom*, 69)。“precipitate”という動詞には、「…の発生を早める、を突然生じさせる、促進する」という意味があると同時に、「(水蒸気を)(雨・雪などとして)凝結させる」という意味があり、ここでは後者の意味に重点をおいて訳語を作ったがもちろん“the precipitating factor”はその二つの意味を含意している。つまり、アメリカ南部の構造的な人種隔離状況によってモントゴメリーには黒人たちの「怒り」が水蒸気のように充満していたのだが、(飽和点をこえた大気中の水蒸気があるきっかけで無数の雨粒としていっきに大地に降り注ぐように) 1955年12月1日のローザ・パークス事件に触発されて、黒人住民たちのバス・ボイコット運動は一種の「どしゃ降り」として突然生じたのである。それは、ローザ・パークスが切り開いた「ありえない場所」に、五万の黒人住民たちがいっきに飛び降りていくという無数の生成変化だった。しかし、さらに重要なのは、この“precipitate”という動詞が、「まっ逆さまに落とす、投げ[突き]落とす」という意味も持っていることである。五万の黒人住民たちは、自らを真っ逆さまに投げ出して運動を生起させたわけだが、実はその前に、ローザ・パークスの行為がもつ特異な力によって、ある奇妙な場所に、突き落とされていたのである。その意味でキングの“the precipitating factor”という言葉は本稿の中心テーマである「教養」と「抵抗行為」、「教養」と「生成変化」の関係を考える上でも極めて重要な言葉であり、モントゴメリーのバス・ボイコット運動のみならず、「非暴力直接行動」の可能性を考える上でも欠かすことのできない重要な概念の一つである。この問題については、稿を改めて詳細に論じる予定であるが、モントゴメリーのバス・ボイコット運動と「生成変化」の関係については、拙論「非暴力直接行動とは何か」を参照されたい。

¹⁶ ドゥルーズは、「68年5月は起こらなかった」というエッセイのなかで次のように述べている。「可能なことはあらかじめ存在しているのではなく、出来事によって創り出される。出来事は新しい存在を創り出し、新しい主体性を生み出すのだ」(*The Two Regimes of Madness*, 234)。

¹⁷ アルチュセールは、「イデオロギーと国家のイデオロギー装置」という文章のなかで「イデオロギーとは、諸個人が自分の現実的な存在条件に対してもつ想像的な関係の上演 (representation) である」(*Lenin and Philosophy and Other Essays*, 109) と述べている。「想像的な関係」(imaginary relationship) という用語には、もちろん精神分析的な含意があるが、いわば役者が舞台の上で観客に対して演じる想像上の役割のようなものだといっていだろう。シェークスピアにも、「世界は舞台である」という認識があったが、アルチュセールはそのような演劇的存在様態をもつ「主体」を、「権力空間」という舞台の上で誕生し動き始める、権力関係に依存した存在として分析したのである。

¹⁸ 「すべての演劇とは待つことである」(all theatre is waiting) という言葉は、ベケット自身が語った言葉としてノウルソンの著作のなかで紹介されている。*Damned to Fame*, 343を参照。

¹⁹ *Waiting for Godot*, 15.

²⁰ *Waiting for Godot*, 92.

²¹ *Waiting for Godot*, 100.

²² もちろん、素手であっても「殴り合い」とは暴力ではないかという批判はあるだろう。しかし、幕間が終わるとなぜか人々は席に戻ったのである。いったいこれは何なのか。彼らは、劇場を出るのでもなく、殴り合いを続けるのでもなかった。彼らはまた席に着き、あるものはまた足を踏み鳴らし、あるものはそれに苛立ちながらも演劇を見続けたのである。この奇妙な共同性を私たちはどう名づければよいだろうか。喧嘩を続けながらも常に

二人で居続ける『ゴドー』の主人公たちのように、彼らはどこへも行かなかったのである。ベケットは、この劇作品の主題は何かと問われて、次のように答えたと言われている。「すべては共生 (symbiosis) なのさ、ピーター、共生だよ」(*Damned to Fame*, 376)。

²³ 「生成変化」(transformation) という概念は、自分でなくなることによって自分になるというきわめて特異な存在論的出来事を指すが、もともとは『ハムレット』(第二幕第二場)に由来する言葉である。それは主体化を逆向きに遂行する自己解体的な脱主体化のプロセスであると同時に、そのような脱主体化を遂げることによって新しい主体を創造する主体化のプロセスでもある。「生成変化」と(脱)主体化の関係については、拙論「ハムレットの生成変化」、及び「非暴力直接行動とは何か」も参照されたい。

参考文献

- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses." *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 2001. 85-126.
- バウマン, ジグムント「法と秩序の社会的効用」福本圭介訳. 『現代思想』vol. 29-7 (2001 年 6 月号) 特集: 恐怖の政治学. 84-103 頁.
- Beckett, Samuel. *Waiting for Godot: a Tragicomedy in 2 Acts*. New York: Grove Press, 1982.
- ブレヒト, ベルトルト「演劇のための小思考原理」『今日の世界は演劇によって再現できるか——ブレヒト演劇論集』千田是也編訳. 白水社, 1962 年.
- ド・デュヴ, ティエリー『芸術の名において: デュシャン以後のカント／デュシャンによるカント』松浦寿夫, 松岡新一郎訳. 青土社, 2002 年.
- Deleuze, Gilles. "Control and Becoming." *Negotiations, 1972-1990*. Trans. Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1995.
- . "What is the Creative Act?" *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*. Ed. David Lapoujade. Trans. Ames Hodges and Mike Taormina. New York: Semiotext(e), 2006.
- フーコー, ミシェル『監獄の誕生—監視と処罰』田村俣訳. 新潮社, 1977 年.
- 福本圭介「ハムレットの生成変化」『英米文学』(立教大学) 第 65 号, 2005 年. 25-45 頁.
- . 「非暴力直接行動とは何か」『変容するアメリカ研究のいま』小林憲二編著. 彩流社, 2007 年. 307-327 頁.
- 加藤周一, ノーマ・フィールド, 徐京植『教養の再生のために—危機の時代の想像力』影書房, 2005 年.
- King, Martin Luther, Jr.. *Stride toward Freedom: The Montgomery Story*. New York: Harper & Row, 1986.
- Knowlson, James. *Damned to Fame: the Life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1996.
- 松浦寿夫, 岡崎乾二郎『絵画の準備を! Ready for painting!』朝日出版社, 2005 年.
- 三宅晶子『「心のノート」に抗して自由を求める』『教育基本法「改正」に抗して—全国各

-
- 地からの声』高橋哲也, 大内裕和, 三宅晶子, 小森陽一編. 岩波書店, 2004 年. 33 頁.
—— & 大内裕和「教育と新自由主義」『現代思想』vol. 34-5 (2006 年 4 月号) 特集: 教育改革の現場. 45-46 頁.
- Parks, Rosa & Jim Haskins. *Rosa Parks: My Story*. New York: Puffin Books, 1992.
- 湯浅誠「格差ではなく貧困の議論を」(上)『賃金と社会保障』No. 1428 (2006 年 10 月下旬号) 4-21 頁.
- . 「生活困窮フリーターと『貧困ビジネス』」『論座』(2007 年 1 月号) 30-38 頁.
- Žižek, Slavoj. *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York: Routledge, 1992.

フィルモグラフィー

It's a Wonderful Life (1946)

『素晴らしき哉、人生!』(株式会社アイ・ヴィー・シー)

監督: フランク・キャブラ (Frank Capra)